Hypertexte et fiction: une affaire de liens

Jean Clément
Université de Paris 8
jclement@magic.fr

Introduction

La première caractéristique de l'entreprise de numérisation à l'œuvre dans les arts et les lettres est la dématérialisation de leurs supports spécifiques. Dans le cas de la littérature, cette dématérialisation conduit à une rupture avec notre culture du livre qui va au-delà d'un simple changement de support. Nos modes de pensée et nos formes de mise en discours sont, en effet, si intimement liées au livre que son effacement programmé dans l'univers du numérique produit un ébranlement qui n'est pas seulement technologique mais aussi intellectuel et épistémologique. Pour le dire brièvement, le livre, de par sa nature propre, est fondé d'abord sur la succession des pages et secondairement sur une organisation hiérarchisée de sa matière rendue possible par la mise en place progressive d'outils destinés à en faciliter la consultation tels que la division en chapitres ou la table des matières. Ces deux caractéristiques essentielles que sont la linéarité des pages et la hiérarchisation des contenus ont contribué à modeler durablement notre habitus discursif et rhétorique[1]. Avec l'hypertexte, elles sont toutes les deux remises en question.
Dans le domaine de la littérature et plus particulièrement de la littérature fictionnelle, la linéarité discursive est sévèrement atteinte par le dispositif hypertextuel. Celui-ci se caractérise, en effet, par une délinéarisation du discours narratif auctorial et par sa relinéarisation par un lecteur singulier. Ce report de l'auteur vers le lecteur de l'ordonnancement des unités narratives n'est certes pas total. L'auteur garde la prérogative de l'offre. C'est lui qui décide des liens qui seront proposés au lecteur. Mais cette offre se trouve privée des secours habituels de la rhétorique narrative. Le lecteur est placé devant des choix difficiles qui sont facteurs de dissonance cognitive: quel lien suivre? Comment anticiper sur le fragment à venir? Comment savoir où en est l'histoire? Quant à l'auteur, il doit inventer une rhétorique hypertextuelle pour pallier le caractère désormais elliptique de la narration. Comment qualifier la nature des liens proposés au lecteur? Comment guider ses choix? Sur quoi fonder sa relation avec lui en l'absence de pacte de lecture assuré? Toutes ces questions n'ont pour le moment reçu que des réponses singulières. Ce sont quelques-unes de ces réponses que je me propose d'examiner maintenant.

[1] Gilles Deleuze et Félix Guattari ont écrit à ce sujet des pages très essentielles dans l'introduction à leur ouvrage *Mille Plateaux*. (Éditions de Minuit, 1980).

Le lien absent

L'hypertexte se présente avant tout comme une figure de l'ellipse qui thématise la solution de continuité. Quand les pages du livre se proposent à la lecture dans un ordre immuable, l'hypertexte s'affranchit de cette continuité matérielle en s'affichant sur un écran. Sur cette surface unique et sans profondeur, le texte apparaît détaché de son contexte, suspendu au temps de son affichage, isolé dans sa singularité. Cette discontinuité matérielle est aussi une discontinuité discursive. L'hypertexte, en effet, n'est pas seulement un nouveau dispositif de publication, il est aussi indissolublement une technologie à la fois intellectuelle et énonciative qui rompt avec la linéarité du discours, introduit des ruptures, produit du désordre et du jeu dans les activités d'écriture et de lecture. Il favorise une écriture fragmentaire, elliptique, déliée des règles de la rhétorique traditionnelle. Ce faisant il s'inscrit dans une histoire des formes discursives et nous rappelle que la linéarité n'est pas la figure unique de l'énonciation, même si tout texte a massivement affaire avec le linéaire. Ainsi la non-linéarité est-elle le plus souvent perçue (l'expression l'indique assez) comme une absence, un déficit, un manque, sinon un manquement. Dans l'histoire des textes, la littérature fragmentaire est souvent le résultat d'une perte. Dans le corpus de la philosophie grecque, les textes de Démocrite, d'Epicure, d'Eudoxe ou d'Héraclite qui nous sont parvenus sont les vestiges de textes disparus. *Les Pensées* de Pascal, avant de relever d'un genre littéraire, sont d'abord les fragments d'une pensée en mouvement qui constituent l'avant-texte d'une *Apologie de la religion chrétienne* que l'auteur projetait d'écrire et que la mort a interrompu. Le *Tractacus logico-philosophicus* de Wittgenstein est un recueil fragmentaire qui, de l'aveu de son auteur, est le résultat d'une impuissance à produire un discours organisé en traité. Les exemples sont nombreux dans la littérature qui tendent à qualifier la littérature fragmentaire comme une littérature de l'inachèvement.

Le lien contesté

Mais cette non-linéarité, qui est la marque d'une écriture de la rupture et de la discontinuité peut aussi être le signe d'une volonté délibérée. Les genres brefs comme les slogans, les proverbes, les aphorismes ou les maximes doivent être considérés comme des genres fragmentaires particuliers: ils ne résultent pas d'un manque ou d'un défaut, ils ne renvoient pas à une totalité absente. Ils sont une forme littéraire à part entière qui s'inscrit en marge des modèles rhétoriques discursifs dominants. Les *Maximes* de La Rochefoucauld, les 383 fragments du *Gai savoir* de Nietzsche, les psautiers de la liturgie chrétienne, les versets du Coran, le petit livre rouge des maoïstes sont quelques exemples d'une littérature qui privilégie le jaillissement de la pensée philosophique, l'inspiration spirituelle ou politique aux artifices et aux détours de la rhétorique classique. Même si ces énoncés fragmentaires sont réunis en recueil, ils sont à lire non pas dans la continuité suggérée par les pages (même si, la plupart du temps, ils sont organisés selon un ordre qui fait

sens pour leur auteur ou leur éditeur), mais au hasard des humeurs ou des occasions, étant destinés le plus souvent à être mémorisés ou repris sous forme de citation. Dans l'histoire de la littérature européenne moderne, les romantiques ont été les premiers à revendiquer le fragment comme genre à part entière. Friedrich Schlegel l'a défini comme une petite œuvre d'art, "détachée du reste du monde et fermée sur elle-même comme un hérisson". Les *Blütenstaub* de Novalis en sont un exemple classique. Notre époque contemporaine qui se veut modeste et post-moderne a adopté le fragment comme signe d'un renoncement aux discours constitués, aux idéologies, aux traités philosophiques, à la constitution d'un sens définitif. C'est ainsi, par exemple, que Roland Barthes présente ses *Fragments d'un discours amoureux*:

> "C'est le principe même de ce discours (et du texte qui le représente) que ses figures ne peuvent se ranger: s'ordonner, cheminer, concourir à une fin (à un établissement): il n'y en a pas de premières ni de dernières. Pour faire entendre qu'il ne s'agissait pas ici d'une histoire d'amour (ou de l'histoire d'un amour), pour décourager la tentation du sens, il était nécessaire de choisir un ordre absolument insignifiant."[2]

Le refus de la tentation du sens peut être aussi, dans certains cas, le signe d'une contestation de l'ordre institué par la tradition littéraire et par la langue elle-même. C'est ainsi que le même Roland Barthes s'était risqué jadis à une condamnation du "fascisme de la langue". Les velléités de déconstruction de la langue et du sens apparaissent souvent dans les périodes où la civilisation doute d'elle-même. Les poèmes dadaïstes, la littérature combinatoire, l'ordre des mots livré au hasard sont des formes qui témoignent d'un rejet des liens institués inscrits au cœur même du langage.
De ce point de vue, la génération automatique de textes s'inscrit dans ce courant, comme en témoigne sur le Web, le site "charabia.net", à l'appellation provocatrice. Même quand elle est très élaborée et parvient à mimer la production d'énoncés littéraires dans des genres aussi établis que la poésie ou le roman, la génération automatique de textes témoigne de l'artificialité de notre mise en discours en démontrant de façon souvent convaincante que celle-ci relève de mécanismes accessibles à la modélisation par un programme informatique.

Le lien brisé

Si la question du lien est centrale dans la problématique hypertextuelle, c'est d'abord parce que l'hypertexte est par nature discontinu. Il en va ainsi dans les hypertextes documentaires qui sont d'abord conçus comme un nouvel outil de navigation dans des bases de données. Les informations qu'elles contiennent y sont hétérogènes, organisées de façon structurelle, destinées à être produites à la demande indépendamment de tout contexte. Leurs modes de classement et de consultation obéissent à des logiques non-discursives. On le voit bien dans le cas du Web.

---

[2] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1972.

Souvent considéré comme l'hypertexte par excellence, le plus court chemin d'accès à l'information y passe plus souvent par des moteurs de recherche que par une navigation fondée sur des parcours de liens hypertextuels.
Dans le domaine de l'hypertexte de fiction, cette discontinuité est plus inhabituelle et souvent déconcertante. Elle ne peut s'interpréter que par rapport à la continuité discursive qui caractérise la majorité des œuvres littéraires. Elle est induite par le dispositif lectoriel lui-même. À la différence du livre, en effet, ce dispositif apparaît d'abord au lecteur comme une surface, un espace à deux dimensions. Pour autant, il ne peut être assimilé à une page de livre. Cette dernière résulte d'un découpage qui n'obéit, sauf cas particulier[3], qu'aux spécifications du format de l'ouvrage. La coupure qu'elle introduit est arbitraire et se laisse facilement traverser par la lecture. La page-écran ne peut jouer de cet enjambement. Elle doit trouver en elle-même sa justification, elle est isolée de l'ensemble des autres pages-écrans qui attendent leur tour d'apparition. Cet isolement est encore renforcé par l'absence de la troisième dimension qu'offre le livre et qui le constitue en volume. Elle ne peut être située sur l'axe syntagmatique de l'énoncé, tel que le matérialise la continuité des pages. Son mode d'existence est essentiellement paradigmatique. Cette brisure du lien, si elle n'est pas contournée par un dispositif de type "tourne-page" mais prise en compte comme contrainte d'écriture, produit ses effets dans la mise en oeuvre du dispositif énonciatif. L'écriture et la lecture doivent se placer sous le signe d'une nouvelle rhétorique dont les tropes les plus caractéristiques sont des figures de la non-explicitation du lien et de l'ellipse[4]: asyndète, synecdoque, métonymie, métaphore.
L'asyndète ou la parataxe sont des figures de la disjonction qui suppriment tout lien logique entre deux propositions. À l'échelle de l'hypertexte, elles manifestent une de ses caractéristiques essentielles: le lien hypertextuel se prête mal à l'articulation explicitée de ses fragments. Son ancrage sémantique sur les mots du texte source ne suffit pas à rendre sensible sa nature discursive. À cette faiblesse du lien, il faut ajouter une autre difficulté fréquemment rencontrée par les auteurs: la nécessité d'articuler selon des configurations différentes les fragments hypertextuels. De sorte qu'un fragment peut se trouver potentiellement relié à plusieurs autres qui n'auront pas forcément le même rapport logique ou chronologique avec lui. La continuité discursive est donc, le plus souvent, brisée. Le phénomène est particulièrement sensible dans l'hyperfiction qui se voit ainsi privée des moyens habituels de l'enchaînement narratif. Mais dans le même temps, il est le signe d'une véritable écriture hypertextuelle qui peut trouver dans la discontinuité le moyen de créer des effets de surprise, de désorientation, de rapprochements inattendus. Les figures de la disjonction sont la "marque de fabrique" de l'hypertexte narratif[5].

---

[3] Dans l'édition de poésies par exemple.
[4] Pour une étude exemplifiée de cette question, voir Serge Bouchardon, *Hypertexte et art de l'ellipse, d'après l'étude de "*NON-roman*" de Lucie de Boutiny, à paraître*.
[5] Comme en témoigne le nom d'*Anacoluthe* donné par l'auteur *d'Apparitions inquiétantes* à son site (http://www.anacoluthe.com)

La synecdoque est une autre figure de cette brisure du discours. À l'inverse de l'asyndète qui supprime le lien (un rien à la place de quelque chose) la synecdoque prend le fragment pour sa totalité (un moins à la place du plus). Le parcours d'un hypertexte, en effet, est pour le lecteur une façon de s'approprier l'espace hypertextuel en découpant dans la totalité des fragments un sous-ensemble qui fait sens à son échelle et vaut pour le tout qui lui reste inaccessible. De ce point de vue, on peut comparer la lecture d'un hypertexte à une promenade, à une déambulation, à une "dérive" dans la ville, pour reprendre l'expression de Guy Debord[6]. Comme le piéton qui s'approprie l'espace urbain et par ses déplacements le reconfigure à sa façon, le lecteur d'hypertexte délimite un espace de lecture qui ne recouvre pas la totalité de l'œuvre, mais lui en donne une image suffisante pour qu'il ait le sentiment de la connaître tout en préservant le plaisir de la revisiter pour y faire de nouvelles découvertes.
La brisure du lien produit encore une dernière figure par augmentation de la charge polysémique des fragments hypertextuels. Chacun d'eux se trouvant à l'intersection de plusieurs liens, il doit pouvoir faire sens dans tous les parcours où il est pris. La non-explicitation du lien permet ces échanges. Comme la métaphore qui fait image en croisant les champs lexicaux, le fragment est un miroir changeant qui prend les couleurs du chemin qui l'emprunte.

Le lien calculé

Dans la théorie hypertextuelle, les liens se divisent en deux classes: celle des liens édités et celle des liens calculés. Les liens édités sont des liens simples comme ceux que l'on rencontre sur le Web.[7] Mais certains systèmes hypertextuels autorisent la création de liens plus complexes, qui ne s'activent qu'à certaines conditions, tiennent compte du parcours du lecteur ou opèrent des choix aléatoires. Dans les hypertextes non-fictionnels, ces liens calculés contribuent à améliorer la navigation. La prise en compte du parcours du lecteur permet de mieux adapter le texte à son profil, de tenir compte de ses centres d'intérêt, de ses habitudes de navigation ou de ses connaissances acquises. Dans le domaine de la fiction, loin de faciliter la navigation les liens calculés y ajoutent une contrainte supplémentaire et favorisent une esthétique de la désorientation et de la déception[8]. Car si dans un livre le dispositif est à peu près transparent[9], dans un hypertexte, le programme qui interagit avec le lecteur est inaccessible à la lecture. Et à la

---

[6] Guy-Ernest Debord, "Théorie de la dérive", in *L'Internationale situationniste*, Paris, 1956.
[7] Le langage HTML ne permet que ce type de lien. Pour dépasser ces limites, il faut faire appel à des langages de script, comme javascript, qui permettent d'introduire des liens calculés, en attendant que le langage XML ne prenne le relais d'HTML. Le système Connexion offre à cet égard des outils intéressants pour les non-programmeurs (http://wordcircuits.com/connect).
[8] L'esthétique de la déception dans les œuvres numériques a été théorisée par Philippe Bootz.
[9] Il faut cependant mettre à part les ouvrages fondés sur des contraintes non explicitées comme l'Oulipo en a produit quelques-uns. C'est ainsi que certains des premiers lecteurs de *La Disparition* ne se sont pas aperçu du programme d'écriture qui a conduit Georges Perec à écrire un roman sans jamais utiliser la lettre "e".

différence des jeux vidéos fondés sur un répertoire limité d'action et d'effets rapidement assimilés par le joueur, l'hyperfiction est souvent un jeu intellectuel dont le lecteur ne connaît pas les règles. Un exemple classique de cette désorientation consiste à revenir sur un fragment déjà lu pour constater que les liens activés lors d'une première lecture ont disparu ou ne pointent plus vers les mêmes fragments. Dans un hypertexte classique, la récurrence est le moyen grâce auquel le lecteur peut imaginer la structure du réseau hypertextuel qu'il parcourt et en dresser une cartographie mentale. Mais quand la structure devient mouvante au gré des parcours, le lecteur est confronté à l'absurde de sa situation. L'hypertexte quitte alors le domaine de la narration pour privilégier une expérience de lecture totalement inédite.

Le lien typé

Cette expérience de la désorientation n'est cependant pas toujours souhaitée par les auteurs. La plupart, au contraire, cherche à remédier à la dégénérescence du récit par un renforcement du sémantisme des liens, en développant ou en utilisant des outils d'aide à l'anticipation, en travaillant l'ergonomie de leurs interfaces.
Pour faire face aux problème de désorientation et de surcharge cognitive, la théorie hypertextuelle a élaboré dès ses débuts la notion de typage des liens. Sur le plan intellectuel, le typage consiste à définir des types de relations entre documents. On peut par exemple concevoir des liens de type note, ou bibliographie, ou commentaire, etc. Certains auteurs ont même conçu des systèmes hypertextuels spécialisés destinés à soutenir une argumentation en distinguant des liens exemple, contre-exemple, argument, contre argument, etc.[10]. Dans le cas des hypertextes de fiction, le typage des liens peut apporter à la narration un supplément de visibilité en catégorisant les fragments et en typant les relations qui les unissent. Un auteur pourra proposer au lecteur de choisir des parcours typés par la couleur de leurs liens. Ce dernier pourra ainsi, par exemple, s'attacher à un personnage ou à une voix narrative ou encore à un point de vue particulier. Dans tous les cas, le typage repose sur un contrat implicite ou explicite passé avec le lecteur, il est à l'hypertexte ce que les conventions typo-dispositionnelles sont au texte.

Le lien sémantisé

La fragmentation hypertextuelle privant l'auteur et le lecteur des ressources de la rhétorique discursive textuelle pour assurer le passage d'un fragment à l'autre, le typage des liens ne peut se faire que par l'intermédiaire de la forme que prend leur ancrage dans le fragment source. C'est en effet au niveau de l'ancrage et de son contexte que le lecteur peut interpréter le type de lien qui lui

[10] Voir par exemple le système Author's Argumentation Assistant dont on trouvera une description dans Laufer R. et Scavetta .D, *Texte, hypertexte, hypermédia*, PUF, 1992 ou Kolb D., *Socrates in the Labyrinth: Hypertext, Argument, Philosophy*, Eastgate Systems, 1994.

est proposé et choisir le fragment cible avec un minimum de discernement. Le rapport établi entre l'ancre et le fragment qu'elle désigne peut être qualifié de métonymique dans la mesure où l'ancre fonctionne comme signe qui désigne le fragment comme signifié. Cette sémantique des liens est au cœur de la problématique hypertextuelle. Dans les systèmes les plus simples, comme le web, elle repose entièrement sur la sémiotique de l'ancrage du lien et/ou sur celle du curseur qui le survole. Le cas de l'icône est le plus simple, dans la mesure où elle propose un ancrage conçu pour être le moins univoque possible. Certaines icônes sont mêmes devenues des classiques et constituent un vocabulaire commun minimum consacré par l'usage. L'image, quant à elle, est davantage plurisémique. Mais quand elle est contextualisée, elle constitue un ancrage efficace. Dans *20% d'amour en plus*, les objets d'une pièce, les portes ou les fenêtres sont des invitations à explorer un univers, l'image n'a pas besoin d'explication. Le cas du texte est le plus complexe car il repose entièrement sur l'interprétation que fait le lecteur du mot ou du groupe de mots. Si le lecteur se doute bien qu'en cliquant sur un nom propre, il en saura plus sur le lieu ou le personnage (*Apparitions inquiétantes*), dans la plupart des cas, il lui est difficile d'anticiper sur ce qui l'attend (*Fragments d'une Histoire*). Certains auteurs peuvent faire de cette difficulté un moteur narratif. C'est ainsi que Michael Joyce dans sa préface *d'Afternoon a story* se contente d'indiquer au lecteur qu'il doit cliquer sur les mots qui "cèdent" (*yield*) sans les signaler autrement. Mais le plus souvent les concepteurs n'hésitent pas à renforcer le sémantisme du lien par l'usage d'une typographie ou d'une couleur distinctives ou encore d'un curseur qui peut prendre diverses formes, de l'index d'une main au point d'interrogation, quand il survole une ancre activable. La nécessité de renforcer le sémantisme du lien peut même parfois passer par un étiquetage qui apparaît lors du survol de l'ancre par le curseur. Un court texte apparaît alors dans une fenêtre jaillissante qui donne des informations supplémentaires sur le fragment cible. Cette pratique n'est pas sans rappeler celle, ancienne[11], des résumés appelés arguments placés par les auteurs ou les éditeurs en tête de chapitre dans certains ouvrages ("Où Passepartout voit bien que, même aux antipodes, il est prudent d'avoir quelque argent dans sa poche"). Transposée au niveau des fragments, elle permet au lecteur de faire des choix plus ou moins motivés.

Lien narratisé

Dans l'hypertexte de fiction, la fonction essentielle du lien est de produire des effets narratifs. Pour pouvoir les identifier, il faut d'abord distinguer entre deux grandes familles: les liens-bifurcation et les liens-incises. Les premiers construisent des parcours, ils sont unidirectionnels (on quitte un fragment pour un autre); les seconds retardent la narration par des digressions, ils sont bi-directionnels (on fait un aller-retour).

[11] Selon l'ancienne tradition des scoliastes, les chants des épopées ou les chapitres des romans étaient précédés d'un résumé appelé argument. Le procédé s'est maintenu sous forme parodique de Cervantès à Voltaire.

Bien que les digressions soient parfois considérées en littérature romanesque comme anti-narratives, elles constituent souvent dans l'hyperfiction un arrière-plan essentiel qui permet à l'auteur d'enrichir son scénario par un changement de voix narrative ou de point de vue et de ralentir le parcours de l'hypertexte en permettant au lecteur de choisir son rythme et son degré d'investissement dans l'histoire.
Les liens-bifurcations, quant à eux, construisent des structures narratives complexes qu'il est illusoire de vouloir recenser de façon exhaustive. Parmi les plus classiques, on peut citer les figures de l'arborescence divergente ou convergente, de la boucle, du contrepoint, de la répétition, de l'impasse, etc.[12]. Les figures narratives ainsi dessinées relèvent tout autant d'un parcours de lecture que d'une écriture consciente de la part de l'auteur. Elles se distinguent des figures du récit classique par leur absence de visée téléologique. La construction de l'histoire ne se fait pas selon un ordre unique et orienté. Elle est aléatoire, incertaine, parfois même sans commencement ni fin. Michael Joyce en avertit le lecteur dans *Afternoon*:

> "Closure is, as in any fiction, a suspect quality, although here it is made manifest. When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it ends."

Le lien renforcé

Le parcours d'un hypertexte narratif, on l'a vu, s'avère déroutant pour le lecteur qui a souvent l'impression d'avancer à tâtons dans un labyrinthe dont il ne perçoit ni les contours ni la sortie. Les liens ancrés dans le texte ne lui offrent pas une visibilité suffisante de son parcours: les structures de l'hypertexte sont trop éloignées de notre culture de l'imprimé, les repères familiers ont disparu. C'est pourquoi les auteurs d'hyperfiction éprouvent le besoin de guider le lecteur, de s'adresser à lui pour une explication, de lui fournir un mode d'emploi, de lui proposer un nouveau contrat de lecture. Le texte lui-même n'étant plus porteur de ses propres règles , c'est dans le paratexte que le lecteur trouve parfois secours. L'hypertexte en fait un usage bien plus fréquent que le livre, et il est parfois difficile de le distinguer du texte lui-même.
Un cas de figure couramment rencontré consiste à utiliser le paratexte comme moteur narratif en lui assignant la fonction d'ancrage du lien. Les "livres dont vous êtes le héros" font un usage systématique de ce procédé:

> "Allez-vous traverser la plage jusqu'à la petite hutte ou retourner à l'autre crique en passant par les rochers?"

Raymond Queneau en fait un usage parodique par anticipation dans son *Conte à votre façon* à propos de l'histoire des trois petits pois:

---

[12] Mark Berstein a recensé quelques-unes de ces figures dans son article "Patterns of hypertext" (http://www.eastgate.com/patterns/)

> Si vous désirez savoir ce qui se passe sur le théâtre de leurs ablutions, passez à 16, si vous ne le désirez pas, vous passez à 21

Comme on le voit dans ces deux exemples, l'usage du paratexte est une façon de mettre en scène les relations narrateur/narrataire et conduit même parfois à instituer le narrataire comme personnage principal du récit. Dans ce cas, le lien paratextuel tend à privilégier la navigation comme jeu (le paratexte) sur la narration proprement dite (le texte).
Une autre façon de guider le lecteur consiste non plus à créer des ancrages paratextuels, mais à proposer des liens vers des espaces paratextuels. Dans *Sale Temps*, le paratexte est très habilement inséré dans la narration. Il fonctionne à la fois comme récit et comme mode d'emploi:

> Vendredi 13 septembre 1996, Jan a été tué au pied de l'immeuble de Blocksberg. Rendu à la vie par une voix mystérieuse, il dispose de 12 heures pour tenter d'éviter la mort.
> Comment utiliser ce temps? Vers qui se tourner?
> Comment échapper à un destin qui semble inscrit depuis si longtemps?
> Que faire des traces d'un passé qui le condamne?
> Comment assembler les éléments de sa mémoire sans reconstituer le drame que fut sa vie?

Dans d'autres œuvres, il est davantage rejeté hors de la fiction, à la manière d'une préface ou d'un avant-propos. Ce n'est plus le narrataire qui s'y manifeste, mais l'auteur lui-même. Ainsi Fançois Coulon propose-t-il des liens vers des espaces où il s'explique sur les conventions narratives, les conventions techniques et donne conseil sur les conditions de perception idéales de son œuvre. Tout se passe comme si l'auteur, évacué du processus d'énonciation désormais transféré au lecteur et séparé de lui par le dispositif technique, cherchait par un renforcement du lien, à renouer avec lui. C'est sans doute ce qui explique que quelle que soit sa nature, narrative ou extra-narrative, le paratexte ne cherche pas à se constituer dans un rapport hiérarchique avec le texte, et peut parfois s'installer dans un rapport de concurrence avec lui. Il faut voir dans ce franchissement de la frontière entre texte et paratexte une des caractéristiques de l'hypertexte. Celui-ci tend, en effet, à exhiber son dispositif narratif pour en faire l'enjeu de la lecture. Si bien que l'on pourrait soutenir, sans trop d'exagération, que lire un hypertexte, c'est d'abord comprendre comment il fonctionne. C'est sans doute aussi de ce point de vue qu'il faut interpréter les cas fréquents de mise en abyme réciproque du texte et de son dispositif de lecture. Quête, enquête, exploration, remémoration, parcours d'espaces labyrinthiques sont en effet parmi les thèmes les plus fréquemment rencontrés dans les hyperfictions.

Le métalien

Quel que soit son degré d'implication narrative, le lien hypertextuel reste toujours marqué par deux caractéristiques génétiques: sa nature a-discursive et son caractère local. Pour le lecteur

comme pour l'auteur, ce handicap narratif peut être une contrainte stimulante et ludique. Il est parfois aussi source de découragement et de déception. C'est pour y remédier que la plupart des hypertextes prévoient des outils sous la forme de métaliens permettant au lecteur de prendre une vue panoptique sur la structure du réseau de liens proposés au parcours ou déjà parcourus. Ces métaliens peuvent donner accès à des plans, à des cartes, à des listes, à des résumés, à des retours en arrière ou à des sauts en avant, à des signets ou à des mots-clés. Dans *Apparitions inquiétantes*, par exemple, l'auteur propose sur chaque page un lien "guide" qui donne accès à la liste des épisodes et des sous-épisodes, tandis qu'un autre lien permet de parcourir l'hypertexte vers l'avant ou vers l'arrière. Renaud Camus propose un index des fragments de ses *Vaisseaux brûlés*. Dans *Trajectoires* de Jean-Pierre Balpe, le lecteur peut accéder aux différentes journées d'un roman génératif par l'intermédiaire d'un calendrier. Dans *About Time*, de Rob Swigart, le lecteur peut choisir sa période et son fragment identifiés par de mots-clés. Dans *Patchwork Girl* Shelley Jackson, propose des liens à partir du graphe des parcours possibles. Les métaliens permettent ainsi de survoler l'hypertexte, d'en avoir une vue générale, d'en apercevoir les contours.

Cependant l'hypertexte de fiction fait rarement un usage purement fonctionnel des métaliens, comme si les auteurs cherchaient à en faire un élément de la fiction à part entière. Tel auteur propose une navigation à partir d'une carte des États-unis, tel autre utilise un tableau des éléments chimiques pour accéder aux différents fragments de son récit. Dans *Patchwork Girl,* c'est une représentation phrénologique des zones du cerveau qui sert de plaque tournante à une partie de l'hypertexte. L'interface de navigation proposée par François Coulon dans *Pause* est une toile d'araignée où sont accrochés les acteurs de l'histoire et les phrases clés de chaque épisode. Le métalien est pour l'auteur de fiction l'occasion de fournir une représentation de son hypertexte qui réunit sous une nouvelle forme quelques-uns des attributs qui, dans l'univers de l'imprimé, construisent le livre comme objet manipulable: la jaquette, la reliure, le titre, la table des matières, l'index, etc.

Conclusion

L'hypertexte n'est pas encore un genre établi et il ne le sera sans doute jamais. En l'absence d'une définition génétique culturellement partagée, chaque fiction hypertextuelle est tenue d'inventer ses propres règles. Pour l'essentiel, celles-ci se ramènent toutes à la question du lien. Or le statut de ce dernier est paradoxal. L'hypertexte, en effet, est d'abord apparu comme une tentative de déconstruction du texte, comme une libération des contraintes et des artifices de la rhétorique classique subordonnée à la linéarité du discours. Dans la culture américaine qui l'a vu naître, il a accompagné le mouvement libertaire et servi d'étendard à une contestation de l'ordre littéraire établi. Dans ce contexte, le lien est apparu comme la délégation au lecteur d'une partie des pouvoirs de l'auteur. La désorganisation du discours linéaire ouvrait la voie à un transfert des privilèges de l'énonciation vers le lecteur. Mais cet effacement n'est pas sans inconvénients pour

le lecteur ni sans frustrations pour l'auteur. Si bien que le lien qui était censé par sa vacuité sémantique autoriser une plus grande coopération du lecteur, peut s'avérer impuissant à générer des effets narratifs. Pour retenir leur lecteur et produire un univers de fiction, les auteurs doivent réinvestir le lien, le charger sémantiquement, narrativement, le typer, le programmer, le cartographier, l'exhiber, reprendre leur rôle enfin et offrir aux lecteurs de reprendre le leur. La tâche n'est certes pas aisée. L'hypertexte n'est pas une libération des contraintes textuelles, il en crée au contraire de nouvelles. L'écriture du lien est un art difficile et complexe, mais elle ouvre à la littérature de nouveaux horizons. Quant aux hyperlecteurs, ils auraient tort de croire que la lecture de l'hypertexte s'apparente au zapping. L'hyperfiction exige au contraire une attention non seulement au texte, mais au dispositif énonciatif, elle ne procure de plaisir que par l'exploration de formes nouvelles et par la tension cognitive qu'elles exigent.

Œuvres citées

BALPE Jean-Pierre et le groupe @graphe, *Trajectoires*, http://www.trajectoires.com.
De BOUTINY Lucie, *NON-roman*, http://www.synesthesie.com/boutiny/index.htm.
BRANDENBOURGER Anne-Cecile, *Apparitions inquiètantes*, Editions 00h00, 2000.
CAMUS Renaud, *Vaisseaux brûlés*, http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus.
COULON François, *20% d'amour en plus*, Kaona, 1997.
COULON François, *Pause*, 2002.
DUFOUR Frank, CHIFFOT Jacky, ARMANETTI Gilles, *Sale Temps*, Microfolie's, 1997.
JACKSON Shelley, *Patchwork Girl*, Eastgate, http://www.eastgate.com.
JOYCE Michael, *Afternoon a story*, Eastgate, http://www.eastgate.com.
LAFAILLE Jean-Michel, *Fragments d'une histoire*.
SWIGART Rob, *About Time*, http://wordcircuits.com/gallery/abouttime.